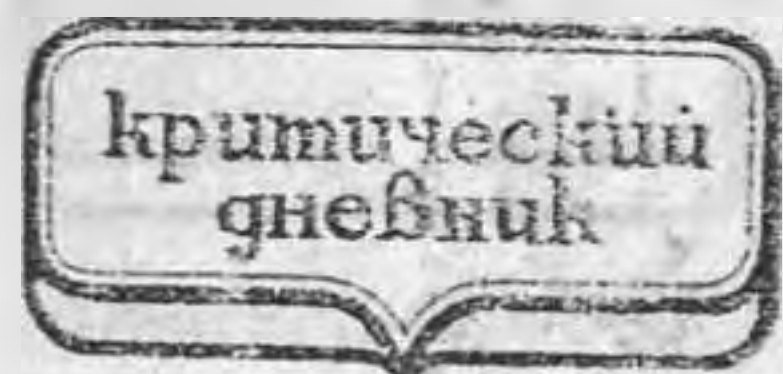


Тайна Второго плана

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ТЕАТРАЛЬНОМУ СЕЗОНУ



ДВЕ ПОСЛЕДНИЕ премьеры Хабаровского театра драмы («Деньги для Марии» В. Распутина и «В этом милым старом доме» А. Арбузова) прошли одна за другой, да к тому же под самый занавес сезона. Не только неспешные критики, но и сами зрители не успели еще как следует разобраться в двух последних работах коллектива. А театр уже на гастролях. Доосмысливание спектаклей, таким образом, произойдет для хабаровчан осенью, сейчас же — лишь несколько частных замечаний о завершающих постановках сезона.

Но прежде о премьере, которой открывался этот сезон: спектакль А. Найденова по пьесе Л. Толстого «Котловый уезд — всей птичке пропасть». О самом спектакле, впрочем, говорить уже достаточно лестных слов. Мы же сейчас хотели бы вспомнить одну из деталей художественного оформления. Давайте припомним: антресенные помещения крепкого крестьянского дома, много материи (прямо ситцевый бал, полотняный маскарад!), вполне реальные предметы домашнего обихода, и вдруг — фантастически громадные бордовые розы. Густыми, яркими пятнами они как бы вписываются в сценическое пространство, своим крутым цветом подтачивая и уязвляя реальность остальных деталей антуража, растворяя их в своей загадочности, непонятности. Что за розы? Откуда? Для чего? Умудренные театралы делали предположения: красные розы — это цвет надежды. Той надежды, на духовное возрождение человека, которой пропитана пьеса Л. Толстого. Или: красные розы — это сигнал опасности, тревоги, символ того порочного круга, в котором вынужден вращаться человек, единожды согнавший. Зрители менее искушенные просто пожимали плечами. Но и первые, и вторые по-неволе, и чаще, чем на ходу, и ситцы, нет-нет да и обращали свои взоры к этим символам, к этим интригующим розам. И сознание зрителей, возмущенное непонятным, не дремало, билось в поисках объяснения. Розы, коварно придуманные художником Т. Сельвинской, работали!

Эту не самую важную деталь спектакля «Котловый уезд» — всей птичке пропасть (я не знаю, есть ли более интересные находки как режиссера, так и сценографа) мы сейчас вспоминали для того, чтобы на конкретном примере явственно раз убедиться в том, что театр без

тайны — не театр. Эту же истину по-разному доказывают и две последние премьеры Хабаровского театра драмы.

СПЕКТАКЛЬ по пьесе А. Арбузова, поставленный режиссером Н. Мокимым, свою тайну заключает в выборе стиля. Мы бы назвали этот стиль «провокационным» театральным! Ну, в самом деле! Здесь все, начиная с романтически утонченной сценографии О. Твардовской и В. Макушенко и кончая характером игры актеров, пропитано открытой, не гримирующей «под жизнь» театральностью. Все насквозь придумано, преувеличено, припудрено где надо, спрямлено где положено, условлено где требуется. Речь актеров, мизансцены, тексты, мимика подчеркнута аффектированы. Образы героев ясны и выпуклы, каждый — как отдельный простой и понятный шарик, только размеры разные. И вся канва спектакля ясна и светла, как березовая роща осенью. И вот идешь ты по этой рождественской, и тебе ничуть не скучно от простоты и понятности, а наоборот, очень даже интересно и только непонятно пока — почему? Почему тебе интересно, если на сцене ни проблем серьезных не решается, ни даже людей серьезных вроде бы не присутствует?

В этом-то и кроется тайна спектакля, в этом-то и заключается «провокация» опытного режиссера! Он понимает, что зритель, легко прорвавшись сквозь первый план спектакля, сквозь его неприкрытую театральность, неизбежно окажется в пределах второго, скрытого плана. И там уж — никаких комиканов, никаких танцевальных па, никаких театральных ужимок. Там — жизнь. Настоящая, сложная, с многогранностью чувств, с мучительностью нравственного выбора, с пронзительностью переживаний. И удивительно, что все это там, на втором плане, внутри! Тогда как на сцене — лишь остроумные пикировки, полусмешные исповеди, милые странности, старомодная рассеянность, романтические объяснения.

Первый, внешний, план этого спектакля — лишь форма и второй, скрытый, — и есть содержание. И в том, что за внешней театральностью (можно ведь и ею удовлетвориться!) зритель притирается правда жизни, правда чувств и переживаний, во многом «ясный» исполнитель главных ролей. Артисты Мирослав Кичель, Наталья Васильева, Вера Таюшева, глубоко почувствовав режиссерский замысел, предстают перед зрителем как бы в двух ипостасях одновременно. Не забываясь подчеркивать театральность, улыбаясь лучезарно,

гримасничать, но делая это так, что зритель видит за внешней проявленностью и светлую беспристрастную душу Гусыниной (М. Кичель), и радостно-печальную романтичность Ирины Лепиловой (Н. Васильева), и тяжкую душевную связанность Юлии Игнатьевны (В. Таюшева). Причем зритель удивляется не весь характер сразу, а как бы символически присутствует при его строительстве. Вот сказано меткое слово, вот характерный жест, вот выразительная мизансцена — все работает на создание образа, все не противоречит логике спектакля! И если задаться вопросом, почему все так очевидно и легко выстраивается у режиссера Н. Мокима, то можно объяснить это двумя причинами, а можно и коротко ответить: потому что была исповедь замысла, был стержень, на который все крепилось и верно насаживалось. Была та самая провокационная театральность, та самая тайна второго плана. Другими словами, была тайна, без которой невозможен театр.

ИОЧЕНЬ ДОСАДНО, что этой «тайны» оказался лишен спектакль режиссера В. Кокорина «Деньги для Марии». Досадно прежде всего потому, что пьеса В. Распутина гораздо более арбузовской предоставляет материала для освещения важных социальных и нравственных проблем.

Зритель, знакомый с литературной первоосновой (а кто сейчас не знает В. Распутина!), вправе был ждать от театра особого, иллюстративного подхода к драматургическому материалу, чтобы проблемы, вычитанные несколько лет назад в повести, зазвучали для него по-новому, свежо и притягательно. И вроде бы В. Кокорин сделал для этого немало: резко изменил возраст действующих лиц, интересно решил сцены «денежных» свиданий Кузьмы, точно расставил ряд чисто театральных эффектов, энергично выстроил финал и т. д. Но не оказалось в этом спектакле стержня. Не случилось ни раздражающих красных роз Т. Сельвинской, ни «провокаций» Н. Мокима, т. е. тех камней преткновения, отталкивая от которых зрительское внимание уходило бы в глубь произведения, и его проблемам, и его корням. Больше того, чем следствие отсутствия стержня на первый план оказались выпяченными ряд сцен-тормозов, которые безжалостно разрывали целостность спектакля, сбивали его ритм (прежде всего это тягучие сцены с дедом Гордеем, его длинные монологи, повторы). В результате за весь спектакль (за исключением сцен свиданий Кузьмы) так и не возникло ощущения нешутливой, нависающей тревоги за судьбу Марии. Той тревоги, которая обостряла бы чувства зрителя, сделала бы их более чуткими и восприимчивыми к идеям спектакля.

Но оказалось, не случилось, не было... А что же

было? Была очень верная и многообещающая попытка отстраненного решения образов главных героев. В. Таюшева и В. Шилновский играли людей, внешне и психологически непохожих на распутинских Марию и Кузьму. Возникал любопытный и желаемый эффект театрального сближения. Он был тем более заметен, что другие исполнители ролей Марии и Кузьмы (В. Лунава и В. Горжельский), как раз наоборот, играли не людей, не замысел, а конкретную судьбу конкретных людей. К сожалению, вопреки воле нескольких постанов и В. Таюшева с В. Шилновским спустились на сцену с высот обобщения к прямому отображению бытовизму. Спектакль заметно пошатнулся. Переждали тревожить зрителя испуганные, ожидающие глаза Марии; заскользил мимо сознания важный разговор о смысле жизни, о верности, о тайне, связывающей двух людей: а Кузьма из человека, мучительно размышляющего, напряженно ищущего нравственным выход, превратился в такого крестьянского уральца, мужика, которому просто лень лишней раз выйти из дому да как следует попросить людей о помощи.

В спектакле остро чего-то недостает. Чего-то такого, что соединило бы разрозненные удачные куски, проявило бы рельефнее режиссерский замысел.

ОЩУЩЕНИЕ неясности этого «чего-то» отмечалось и на прошедшем недавно в Хабаровске семинаре режиссеров зоны Сибири и Дальнего Востока, на котором обсуждался спектакль. Было высказано несколько «а что, если?». Одно из них было даже такое: убрать из спектакля... Марию! То есть главное действующее лицо сделать внешне-лишним. Парадоксально? Только на первый взгляд. Во-первых, театральная практика уже знает такие процедуры (взять хотя бы пьесу М. Булгакова о Пушкине... без Пушкина), а во-вторых, как знает, может быть, именно физическое отсутствие Марии и повлекло бы за собой такие режиссерские конструкции, которые бы сделали ее присутствие на сцене незримым, но живым и волнующим!

Впрочем, это странное предположение высказано здесь не для того, чтобы поощрить режиссера к «смелой» расправе с главными персонажами пьесы. Речь идет всего лишь о безграничных возможностях творческого поиска и о том, как порой слабо и скупо они используются.

В. ДУХОВ